

## Words Without Songs?

### Of Texts, Titles, and Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*

If any single body of works could exemplify the central difficulties of the concept of music as text, that body of works might be the *Lieder ohne Worte* popularized from the 1830s primarily by Felix Mendelssohn Bartholdy. Indeed, so intriguing was the simultaneous suggestion and denial of extramusical content presented by these works' generic designation that nineteenth-century musicians frequently contrived texts and/or titles which purported to reveal the poetic ideas underlying the music. Already in 1835 Robert Schumann suggested that verbal texts might have provided the inspiration for the music of the Songs without Words.<sup>1</sup> But while Schumann dismissed this possibility as a creative *trucage*, other contemporaries took up the idea with an enthusiasm bordering on obsession, and numerous editions of the Songs without Words appeared which sought to elucidate verbally the musical text. By century's end, the works were understood as aesthetic phenomena whose content could be expressed equally well in verbal or musical language — and the musical texts were effectively deprived of the element of paradox central to their generic designation.<sup>2</sup>

Where did Mendelssohn himself stand on such issues? The question has been the subject of much discussion. The general consensus, resting largely upon a well-known 1842 letter to Marc-André Souchay, Jr., is that the composer viewed the musical text as an absolute and autonomous language unsuited for, or even incompatible with, other species of text. The conclusion is tenable enough if we consider only Mendelssohn's letter to Souchay, but three further, previously neglected pieces of evidence point to a more complicated conclusion: (1) a little-known 1833 letter in which the composer responds to a request for words to a *Lied ohne Worte*; (2) texted versions of the Songs without Words published during Mendelssohn's lifetime — and, apparently, *with* his blessing; and (3) the as-yet unpublished letter from Souchay that prompted Mendelssohn's oft-quoted response concerning words and music.

R. Larry Todd and Christa Jost have shown that the idea of the Songs without Words probably developed within the Mendelssohn household in the 1820s<sup>3</sup> — a conclusion evidently corroborated by a letter of 7 September 1838 from Mendelssohn's sister Fanny, referring to textless arrangements of vocal *Lieder* as the «exact counterparts» to a game the siblings had played as children.<sup>4</sup> But if the children's game was initially only a private affair, it began to circulate more widely as the Songs without Words were disseminated in broader circles. And so it was that Mendelssohn penned a letter on the subject on to Fräulein Josephine von Miller on 31 January 1833. The letter begins with the composer referring to his most recent visit and promising to return soon, and then continues<sup>5</sup>:

Sie wollen Worte zu dem kleinen Liede aus A Dur, welches ich Ihnen hinterließ, von mir wissen; aber wie soll ichs anfangen, um welche dazu zu finden? Denn das ist eben die Hauptsache bei solchem Lied ohne Worte, daß sich jeder seine Worte und seinen Sinn hinzu denkt, und sichs auf seine eigne Weise auslegt; das habe ich allerdings wohl auch gethan, aber nur sehr unzusammenhängend, hier und da und auf eine Note ein Wort, dann wieder eine Menge Noten ohne alle Worte, dann wieder Worte ohne Sinn — und das darf ich Ihnen doch nicht so schreiben, zumal da es eigentlich nur auf den Sinn ankommt. Also erfinden Sie selbst sich nur die Verse, daß Sie die Bedeutung verstehen, weiß ich doch, wenn Sie es auch ableugnen oder um mit Ihren Worten zu reden «trotz aller Bescheidenheit» und wenn Sie die nicht wüßten, so wäre das ganze Lied nichts nütz und verfehlt; ich wollte mich dann hierdurch feierlich verpflichten Ihnen ein besseres diesen Herbst zu bringen, das seine Stimmung deutlicher aussprache, als dies es wohl thut. [...]

Here, then, is a letter in which the composer does not *discourage* the formulation of a verbal text — as his letter to Souchay is so often taken to indicate — but rather *encourages* it. The response thus reads not as a denial of the compatibility of musical and extramusical ideas but rather as Mendelssohn's refusal to impose a verbal for-

1 *NZM* 2/50 (1835), p. 202.

2 For a list of some of these editions, see Willi Kahl, «Zu Mendelssohns Lieder ohne Worte», in: *ZfMw* 3 (1921), p. 459; further: Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 14), Tutzing 1988, pp. 18-19.

3 R. Larry Todd, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, Ph.D. diss., Yale University 1979, pp. 187-209; Chr. Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, pp. 25-34.

4 «Lieber Felix, wenn Singliedern die Worte weggenommen werden, um sie als Concertstück zu brauchen, so ist das ein richtiges Gegenstück zu dem Experiment, Deinen Spielliedern Worte unterzulegen. [...] Soll man nun aber nicht eine ungeheure Meinung von sich bekommen (nein, man soll nicht) wenn man sieht, daß die Späße, womit wir uns als halbe Kinder die Zeit vertrieben haben, jetzt von den großen Talenten nacherfunden, u. als Futter fürs Publicum gebraucht werden?» Quoted from *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, ed. by Marcia J. Citron, Struyvesant, N.Y. 1987, p. 547.

5 Letter of 31 January 1833, held in the Musikabteilung of the Bayerische Staatsbibliothek, München, and used by kind permission of Herrn Dr. Hartmut Schaeffer. In this and the following transcriptions I have reproduced the original orthography and punctuation exactly, except that «u» and «ü» have been tacitly expanded to «und».



mulation of his own upon that of the listener, which would be sufficiently clear if — and only if — the music was successful.

Conveniently, the composer's attempt at *Nachdichten* described in the letter has survived. Held in Volume 18 of the *Mendelssohn Nachlaß* in the Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, it is a fifteen-measure Song without Words in A major, dated Munich, 13 June 1830, not included in any of the composer's published collections.<sup>6</sup> At the end of the Lied appears an obviously fragmentary poem that fits perfectly both the music and Mendelssohn's description of how he had «done this himself».

*Andante*

(Wen-de ab . . .)

5 fern — wählst du dich so gern

*cresc.* *f* *p* *espress.*

9

13

*p* *dolce* *pp* *dim.*

Mendelssohn: *Lied ohne Worte* of 13 June 1830, with text added

The first line of text, «Wende ab» (turn away or turn downwards), concurs both syllabically and poetically with the opening musical gesture — «eine Note auf ein Wort». This is followed by «eine Menge Noten ohne alle

6 For a facsimile, see Chr. Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, p. 31. For permission to refer to the manuscript I am deeply indebted Dr. Hans-Günther Klein and the Musikabteilung of the Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz.



Worte», and then, in mm. 4-6, by an antecedent-consequent phrase-pair that fits the second and third lines of text both syllabically and in its musical parallel (an unresolved half-cadence) to the increasing *Sehnen* of the poem («Wohl muß ich sein so fern / Wohl sah ich sie so gern»). Finally, the musical return to *piano* fits nicely with the poetic *Seufzer* («doch Alles») of the last line of text.

In short, we have here clear evidence that Mendelssohn himself attempted to create a verbal text expressing the idea behind the musical one. In view of this attempt, his encouraging Fräulein von Miller to invent such a text herself assumes special significance; and more significant still is his refusal to provide any indications of his own as to the nature of these ideas: for these facts reveal not only Mendelssohn's willingness to accept extra-musical interpretations of his musical text, but also a certain *Sprachskepsis* hearkening back to that of, among others, his intellectual mentor, Goethe.

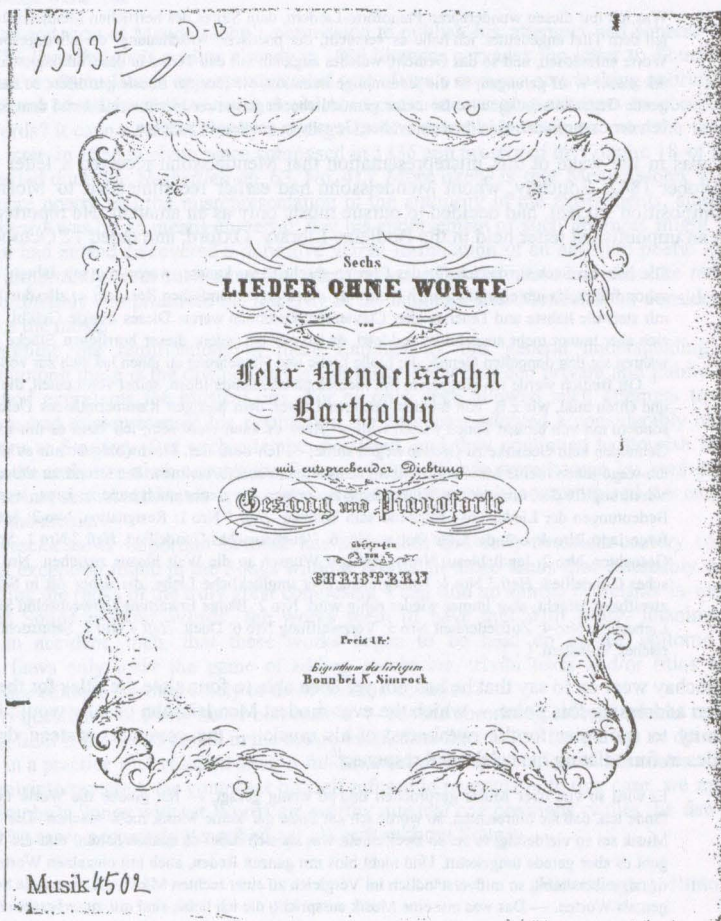
The next important document on the Songs without Words suggests that Mendelssohn's encouragement had been taken seriously — and had spread to considerably broader horizons. On 17 July 1841, Karl Christern, editor of the *Hamburger Blätter für Musik*, sent Mendelssohn a letter relating his own reaction to the Songs without Words and requesting the composer's permission to publish some of his attempts<sup>7</sup>:

Geehrtester Herr!

Vielleicht ist Ihnen schon zu Gesicht gekommen, daß ich einige Ihrer unübertrefflichen Pianoforte-Lieder mit poetischem Text versehen und zum Gesange eingerichtet habe. Der Versuch, welcher hier ans Licht trat, geht schon durch eine Jahrenreihe meines Lebens. Jedes Mal, wenn ich die Lieder spielte, was immer mit großer Inbrust geschah, fühlte ich mich poetisch gedrungen, den gemüthvollen Tönen dolmetschende Worte unterzulegen. Ich habe diese stille Lust auch dem Publikum nicht vorenthalten mögen, und Ihrem allverehrten Namen, darf das Unterfangen nicht unangesehen sein. Bewachen Sie den Versuch mit Nachsicht und Wohlwollen, gönnen Sie mir diese Veröffentlichung meines in Ihrem Geiste lebenden Gemüthslebens. Mein Herz kniet vor der Schönheit Ihrer Töne wie es Ihre Künstlergröße verehrt. Sagen Sie mir vielleicht ein einziges Wort, wie Sie das Unternehmen gut heißen mögen?

Mit größter Hochachtung  
Christern

Hamburg d 17te Juli 1841



Title Page of Christern's texted Arrangements of *Lieder ohne Worte* (Exemplar in Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz)

<sup>7</sup> Unpublished letter of 17 July 1841, held in Vol. XIV of Mendelssohn's incoming correspondence in the Bodleian Library, Oxford. For permission to refer to the letter, and for assistance in deciphering Christern's erratic handwriting, I thank Mr. Peter Ward Jones, Director of the Music Division.



Though Mendelssohn's reply to Christern has not survived, he evidently consented to the proposal, for Christern's texted arrangements of six of the Songs without Words were published by Nicholas Simrock the following year.

Now, that Mendelssohn evidently consented to Christern's request is in some sense not surprising, since the Hamburg composer's stated grounds for creating and wanting to make public his *Nachdichtungen* generally correspond to what Mendelssohn, in his letter to Fräulein von Miller, designated as an indication of the pieces' success: the music had moved Christern to formulate his own, individual poetic interpretation. But Mendelssohn must have been surprised when he saw the publication itself. For not only did the uniformly poor quality of Christern's poems seriously compromise the impeccable compositional standards manifest in Mendelssohn's music;<sup>8</sup> in addition, Christern's Foreword claimed that his texts represented not just a purely subjective, intensely personal reaction to the music (as he had justified his attempts to Mendelssohn) but rather an absolute and definitive formulation of the poetic idea that had inspired the composer:

Was ich mit diesen wunderbaren Pianoforte-Liedern, dem Stolze des herrlichen Mendelssohn-Bartholdy, vorgenommen habe, ist auf dem Titel angedeutet: ich habe es versucht, die poetische Anschauung, die unausgesprochenen, doch klaren Räthsel durch Worte aufzulösen, und so das Gedicht, welches zugleich mit den Tönen in des Componisten Seele lebte, heraus zu empfinden. Ist mir dieser Wurf gelungen, ist die jedesmalige Intention, die Idee der Poesie getroffen, so dass wohl nur sie der zum Grunde liegende Gedanke sein kann, so ist meine gemüthliche, begeisterte Absicht erreicht und dem Sänger geholfen: die unendliche Klarheit der Compositionen in ihrer sinnvollen Gestaltung vor Augen zu legen.

It was in the wake of this misrepresentation that Mendelssohn received a letter from Marc-André Souchay in October 1842. Souchay, whom Mendelssohn had earlier recommended to Moritz Hauptmann in Kassel as a composition student, had decided to pursue music only as an amateur. He reported this decision to Mendelssohn in an unpublished letter held in the Bodleian Library, Oxford, and dated 12 October 1842, and then continued<sup>9</sup>:

Die liebsten Sachen, die ich für das Clavier geschrieben, kannte, waren mir seit Jahren Ihre «Lieder ohne Worte». Ich fand schon früher, da ich eigentlich noch Kind war, einen eigenthümlichen Reiz, ein so alledurchdringendes Gefühl, in ihnen, daß sie mir stets die liebste und Teuerste aller Claviercompositionen waren. Dieses dunkle Gefühl, das schon früher in mir entstieg, hat sich aber immer mehr ausgebildet und jetzt, da ich mir bei jedem dieser herrlichen Stücke einen festen Gedanken gebildet, gewähren sie den doppelten Genuß; die bloße Liebe und Hinneigung zu ihnen hat sich zur vollen Begeisterung umgewandelt.

Oft freilich werde ich ausgelacht mit meinen phantastischen Ideen, selbst von Leuten, die ich als tüchtige Musiker anerkennen und ehren muß, wie z.B. von meinem jetzigen Lehrer dem hiesigen Kammermusicus Deichert, der von gar keinen Gedanken, sondern nur von bloßen Tönen wissen will! — Aber es kann nicht sein; ich kann es mir nicht vorstellen, daß diesen herrlichen Gemälden kein Gedanke zu Grunde liegen sollte; — Ich bitte Eur. Hochwohlgeb. mir es nicht als Anmaßung auszulegen wenn ich wage Ihnen meine Meinung offen mitzusprechen; sondern vielmehr den Grund zu dieser Dreistigkeit in meiner ungemeinen Verehrung für Sie, und meiner Wißbegierde zu suchen. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich meine, daß die verschiedenen Bedeutungen der Lieder etwa folgende sein könnten: *Heft 1* Nro 1. Resignation, Nro 2: Melancholie Nro 3, Tableau einer Parforce-Jagd. Nro 4: Lob der Güte Gottes. Nro 6: Venetianisches Gondellied. *Heft 2* Nro 1. Schilderung eines frommen dankbaren Gesuchten, Nro 2. Jagdtableau. Nro 4: Heftiger Wunsch an die Welt hinaus zuziehen. Nro 5: Schlummerlied. Nro 6: Venetianisches Gondellied. *Heft 3* Nro 1: Unbegrenzte aber unglückliche Liebe, die daher oft in Sehnsucht, Schmerz, Wehmuth u. Verzweiflung beigt; aber immer wieder ruhig wird. Nro 2: Bange Erwartung (abwechselnd Sehnsucht, Angst und Schmerz) Nro 3: Liebeslied. Nro 4: Zufriedenheit Nro 5: Verzweiflung Nro 6. Duett. *Heft 4* Nro 2: Sehnsucht Nro 3: Verzweiflung Nro 5 Kriegerisches Volkslied. [...]

Souchay went on to say that he had not yet been able to formulate the titles for the pieces not named. But rather than addressing this point — which the ever-modest Mendelssohn usually would have seized upon as an opportunity to apologize for the «weakness» of his music — the composer instead drew upon Souchay's proposed titles in formulating his celebrated response<sup>10</sup>:

Es wird so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt. — Ich glaube die Worte überhaupt reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. — Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*.

8 A texted arrangement of Opus 19, No. 1, titled *Tröst*, in Christern's hand but not included in the published collection, is discussed in R. Larry Todd, «Gerade das Lied wie es dasteht: On Text and Meaning in Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*», in: *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, ed. by Nancy Kavaleff Baker and Barbara Russano Hannig, Struyvesant, N.Y. 1992, pp. 355-79.

9 Unpublished letter of 12 October 1842, No. 69 of Volume XVI of Mendelssohn's incoming correspondence in the Music Division of the Bodleian Library, Oxford.

10 The letter has been reprinted many times, but never in a critical edition; such an edition is now impossible, since the letter is in private possession and inaccessible (information kindly provided by Dr. Rudolf Elvers, Berlin). The present text is transcribed from a nineteenth-century copy of the letter held in the Bodleian Library (MS. M. Deneke Mendelssohn c. 32, fol. 56-57), since that copy, unlike the printed editions, specifies that it is *part* of a letter from Mendelssohn and therefore was evidently copied from the original rather than a printed version.



So finde ich in allen Versuchen diesen Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes, nicht allgemeines, und so geht es mir auch mit den Ihrigen. Das ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich also was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich, gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern auch ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so kann ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem einen nicht heißt was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einem dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann wie im andern, — ein Gefühl das sich aber nicht durch dieselben Worte ausdrückt. — Resignation, Melancholie, Lob Gottes, *par=force* Jagd — der eine denkt dabei nicht das, was der andere; dem einen ist Resignation was dem andern Melancholie, der dritte kann sich bei beiden Worten gar nichts rechtes lebhaftes denken. Ja wenn einer von Natur ein recht frischer Jäger wäre, dem könnte die *par=force* Jagd und das Lob Gottes ziemlich auf eines heraus kommen, und für den wäre wirklich und wahrhaftig der Hörnerklang auch das rechte Lob Gottes. Wir hörten daraus nichts als die *par=force* Jagd, und wenn wir uns mit ihm darüber noch so viel herumstritten, wir kämen nicht weiter, das Wort bleibt vieldeutig, und die Musik verstanden wir beide doch recht.

Wollen Sie das als eine Antwort Ihrer Frage gelten lassen? Es ist wenigstens die einzige, die ich zu geben weiß, obgleich es auch wieder nichts als vieldeutige Worte sind.

Apparently, Christern's misinterpretation of Mendelssohn's permission to publish his attempts had sobered the once-enthusiastic composer: The *Sprachskepsis* evident already in 1833 likewise pervades the letter to Souchay, but the erstwhile encouragements to formulate an appropriate verbal text of one's own are now lacking entirely.

What, we must ask, prompted Mendelssohn's evident decision to cease encouraging attempts to compose texts for his Songs without Words? It cannot reflect simply a change in Mendelssohn's aesthetic over the intervening decade, for three years later, in 1845, a piano piece composed in 1836 and preserved in Volume 18 of the *Nachlaß* was published as a texted duet (the *Herbstlied* op. 63, No. 4).<sup>11</sup> More likely is that Mendelssohn, confronted with Christern's mediocre poetry and the misrepresentation of the authority of the experiments, simply realized that his own *Sprachskepsis* was by no means universal; that his endorsement of such attempts might be taken to indicate that the author had indeed discovered a definitive verbal formulation of an absolute poetic idea behind the music; and, most importantly, that such attempts, when presented as definitive and absolute rather than subjective and personal, ultimately compromised the integrity of the language that Mendelssohn considered the most beautiful of all: that of the music.

In closing, we might examine the ramifications of these findings for our general understanding of Mendelssohn. Most important among these is the distinction the composer drew between private and public attempts to formulate a verbal text expressing the musical one. For he only once allowed such attempts to be made public, and after Christern had misrepresented his permission the composer adopted a considerably more cautious tone in his explanations to Souchay. But such attempts persisted, and they continued to flourish long after Mendelssohn's death. By the early twentieth century the Songs without Words were known by, and inextricably associated with, saccharine, sentimental texts whose verbal content irreparably compromised the exquisite taste and craftsmanship of the music.

This distorted *Rezeptionsgeschichte* is important because late-nineteenth and early-twentieth-century commentators have almost without exception found in the Songs without Words all those faults that ostensibly prevented Mendelssohn from joining the ranks of the truly great composers. I can find no similar criticisms in nineteenth-century literature on the Songs without Words; the works seem to have met with nearly unanimous acclaim in their time. Is it an accident, then, that these works began to be held up as the epitome of Mendelssohn's putative fatal flaws only after the game of adding saccharine, trivial texts and/or titles had become so widespread that entire editions devoted solely to them became common?

A conclusive answer to this question will likely never be possible — but the chronological and critical correlations clearly suggest a strong link. If the faults reside in the music itself, then fine. But I have tried to demonstrate here that they lay rather in a practice that resulted from a fundamental misinterpretation of Mendelssohn's view of the musical text — a misinterpretation the composer himself refused to perpetuate. In this case, we must remind ourselves that Mendelssohn's Songs without Words are worthy musical compositions, while the fare so disdained by his critics might be more accurately described as: «Words without Songs».

(Bloomington, Illinois)

11 For a discussion of the versions of the *Herbstlied* see Todd, «Gerade das Lied», pp. 363-67.